

EL MICROUNIVERSO CORPORAL EN VOLCÁN DE PHILIPPE MINYANA

Daniel Alejandro Capano
Universidad Católica Argentina
Universidad de Buenos Aires
Universidad del Salvador

● *ui, Prince, je languis, je brûle pour Thésée.*
(*Phèdre*, Jean Racine)

La nueva escena francesa –y la europea en general, si se atiende al concepto de mundo globalizado difundido en las últimas décadas– presenta como rasgo característico la destrucción del género teatral canónico a través de la contaminación con otras formas expresivas, conformando de este modo un discurso híbrido cuya factura combina el despliegue corporal con las artes visuales, las musicales y efectos especiales de tecnología de avanzada.

Por otra parte, la ficción se construye desde una subjetividad intencionalmente borrada. La ambigüedad del texto posibilita la interpretación plural y el sentido se disemina, entre otras direcciones, hacia un referente político-social vinculado a la reacción contra el poder dominante. Los dramaturgos tienden a mostrar una realidad degradada. Para lograr este efecto echan mano, entre otros artilugios, de la intertextualidad, los anacronismos y la parodia.

La obra dramática de Philippe Minyana, cuyo texto *Volcán* (1988) analizaremos tomando como eje de investigación el microuniverso corporal creado por el autor, se inscribe en esta tendencia.¹

Minyana puede ser definido como un escritor experimental, que explora nuevas formas de representación utilizando como instrumento de indagación además de la palabra, la música y el canto. El dramaturgo cultiva una literatura que desarrolla lo marginal, llevando las posibilidades de la *performance* al límite para generar un *entourage* que provoque al espectador y le produzca nuevas sensaciones.

En cuanto al contenido, la obra del escritor se caracteriza por presentar aspectos nihilistas y de vacío existencial. Sus criaturas son seres incapaces

de comunicarse con los otros por medio de la palabra y de los afectos, por eso los invade la soledad. Sufren una continua sensación de culpa que los enfrenta a circunstancias trágicas y a la vulnerabilidad existencial. La palabra les crea inquietud y los ubica en situaciones incómodas. Los dramas de Minyana, de honda intensidad humana, muestran al hombre enfrentado a vivencias extremas. Revelan conflictivas relaciones familiares, ponen al descubierto el abuso del poder y hablan de la incomunicación, de la soledad y de la desesperanza. La inspiración pareciera generarse, entonces, del encuentro, casi siempre brusco, entre la macrohistoria, el amplio contexto, y la microhistoria, cotidiana, individual. De este choque, surgen, desnudos, retazos de los males de la sociedad contemporánea.

Una peculiar comicidad tiñe las secuencias dramáticas de los textos. Se trata de un humor negro, corrosivo, que linda con lo siniestro y con lo escatológico.

El medio que emplean sus personajes para comunicarse se sostiene la mayoría de las veces sobre códigos paralingüísticos. Es allí donde cobra especial significación el texto espectacular: entonaciones, desplazamientos, gestos, miradas, que no siempre logran la respuesta del otro. Por todo ello, su estética responde a un estilo que lo aproxima al teatro del absurdo y al minimalismo.²

Las piezas de Minyana tienen el formato de un teatro semimontado, una especie de *work in progress* que se va desarrollando a medida que avanza la representación. De este modo, la ficción emerge de la forma, de las palabras, de la música, del texto vocal. Siempre escribe teniendo en cuenta la *performance*, tanto del actor como del espacio escenográfico.

Presentados el autor y su obra centraremos la atención en *Volcán* y en las menciones del cuerpo que se diseminan en este texto breve de Philippe Minyana para crear un microuniverso sémico corporal.

Volcán es, en rigor, un palimpsesto hipertextual del mito de Fedra.

El mito se caracteriza por su supervivencia a lo largo del tiempo y la posibilidad de embeberse de otras significaciones diferentes de las que tuvo en su origen, que lo enriquecen y le otorgan un matiz innovador. Numerosos son los dramaturgos que utilizaron el mito clásico como elemento disparador para entender la esencia humana y buscar en él un valor intemporal al cual asirse.

El mito de Fedra, originado en la Antigüedad, de larga trayectoria en la literatura clásica francesa, vuelve a tener vigencia a través de las voces de escritores canónicos como Marguerite Yourcenar y de otros transgresores como Philippe Minyana.

Desde el punto de vista genérico, *Volcán* se aproxima a un "libreto destinado a ser cantado total o parcialmente", y así lo califica su autor. La

obra se organiza en doce fragmentos dialogados cuyos textos no presentan puntuación alguna. Respecto de esta particularidad, el autor señaló, en un reportaje realizado para *Página/12* por el crítico y director teatral Francisco Javier, que prefiere no colocar puntuación porque de este modo el texto tiene para el actor más posibilidades de representación. La palabra, la frase surgen sin trabas, siguiendo el impulso de respiración que les imprime quien lo dice. Se articulan libremente de acuerdo con la energía dada a la emisión de la voz. Para él, en el texto teatral la puntuación es una imposición, si se quiere un rasgo de autoritarismo, porque en teatro la palabra es acción. Precisa que no todas sus obras están escritas sin puntuación, *Volcán* es la excepción, ya que originariamente formaba parte de un tríptico y la imaginó para ser cantada (Cfr. Cabrera, versión electrónica).

Si bien el texto teatral es diálogo, la narración nunca está ausente de él, pues es la madre de todos los géneros. En la obra de Minyana, la secuencia narrativa lógica causa-efecto, aparece desdibujada, en sordina. Por eso la palabra en sí, desnuda, cobra un significado especial. La historia progresa por convergencia y por tensiones y no esencialmente por lo relatado. Las escenas son cortas, algunas poseen una sola réplica y el espacio escenográfico aparece mencionado en la didascalia en forma radial, esto es, presenta un centro, "planicie", "playa", "palacio", "océano", "mar", y cada uno de estos espacios-núcleos son abiertos en "En una planicie", "En la planicie", "En una playa", "En otra playa", "Sobre la ladera del volcán", "En los alrededores del volcán", "Cerca del volcán", "Al pie del volcán", etcétera.

Respecto del tema que se investiga, el cuerpo, su representación se diseña en la obra de manera parcializada. La mención de sus partes se disemina a lo largo de los discursos de los tres personajes principales: Volcán, Fedra Joven y el Rey Teseo, y forman en conjunto una urdimbre velada de significados.

El cuerpo, antropológicamente considerado, es una construcción socio-cultural que, en muchas ocasiones, se configura como un símbolo, como algo que está en lugar de otra cosa. Según nuestra hipótesis de trabajo, Minyana lo emplea para traducir una visión particular del mundo y para mostrar un sistema de valores o "disvalores" –en el sentido negativo del prefijo– presente en la sociedad de hoy.

El volcán, un objeto no humano pero personificado, elevado a una categoría de ser sobrenatural, omnipotente, abre la pieza. Focaliza su mirada exploradora –señalemos brevemente que por su inmediatez la mirada es muy significativa para el hombre actual– sobre los mortales a quienes encuentra indignos de su condición y como un dios justiciero pretende exterminarlos por sus acciones inicuas y malvadas. Al dirigirse a Fedra

Joven le comunica que las bases militares de las naciones importantes del mundo serán devoradas y que él vomitará sobre los hombres su lava para borrar de la faz de la tierra al género humano. En su parlamento se relevan metáforas construidas sobre el cuerpo: "Washington se rasca la frente y Moscú inclina la cabeza [...] y Europa abre grande los ojos" (Minyana, 1997:18), y semas del mismo origen como los que remiten a la función de la boca: "vomitar", "escupir", "devorar", junto a otras partes de la figura humana, "muslitos", "riñones", "sangre", "dedos de los pies". De este modo, se crea un campo semántico que hace referencia a lo corporal y a sus funciones.

Ahora bien, muchas de estas metáforas aparecen asociadas a un sentido de reacción contra el poder de las grandes potencias mundiales, principalmente, contra el imperialismo americano: "¡Tu héroe, le dice a Fedra, [...] está donde el hombre de los dólares tu Rey Teseo Fedra Joven demasiado morena cuyas aureolas de sudor veo allí donde tus axilas no economizan su pequeña plantación y tus otros vellos se estremecen y sacudes tus cabellos tan largos que te dan una gran dolor de cabeza!" (Minyana, 1997: 18).³

La falta de puntuación y el fluir de expresiones que guardan poca o ninguna relación lógica crean un discurso de tipo esquizofrénico, distorsionado, que dificulta el anclaje en el sentido. La organización retórica tradicional está completamente ausente de la cadena de proposiciones presentadas sin nexos.

Además, la visión del cuerpo se complementa con algunos sonidos onomatopéyicos que connotan una actitud agresiva por parte del sujeto emisor: "hop", para indicar deglución; "¡Pschchchchch!", para señalar masticación, entre otras.

En las réplicas del personaje, el cuerpo está omnipresente, pero siempre por medio de la metonimia, mencionado de forma caótica en todas sus partes, externas e internas, en sus particularidades y en sus generalidades, y a través de la actividad realizada por ciertos órganos.

En su diálogo con Volcán, una apasionada Fedra Joven describe, no sin rasgos de humor, el itinerario de su sangre que parte del corazón y vuelve a él:

¡Y yo digo volcán que tengo un puñal en el corazón pero mi sangre llega bien por mis venas cavas a mi aurícula derecha y pasa al ventrículo derecho y luego la envía al pulmón y allí paf le quita de encima el sucio gas carbónico pero se carga de buen oxígeno y vuelve entonces a mi aurícula izquierda luego al ventrículo izquierdo y toda mi sangre es propulsada en mi organismo vía la aorta ah qué bello itinerario volcán! (Minyana, 1997: 18)

La figura de Fedra ha sido degradada a través de su parlamento. La reina enamorada de Hipólito se ha transformado en una experta en fisiología. Su discurso poético ha sido parodiado en discurso científico.

Enlazado con este comentario, la heroína no tiene reparos en mencionar junto con un órgano tan noble como el corazón, asiento de los sentimientos y de frondosa trayectoria literaria, otro órgano no tan gentil: los intestinos. Explica que tiene el aliento pesado, provocado por la defecación intestinal, como si hubiese comido carnes muertas. En el devaneo de sus pensamientos, evoca la guerra civil y el imperialismo americano. En el personaje, como ya se advirtió en Volcán, lo orgánico se enhebra con lo político. Pero, el verdadero objetivo de Fedra Joven es su amor por Hipólito. Le confiesa a su nodriza Nona que por él “pierde la chaveta”(Minyana, 1997: 19).⁴ Desata su frenesí y ejerce sobre él manejos de seducción. Le enloquecen las hermosas rodillas del joven. Describe sus muslos claros y sus esbeltas piernas. Le fascinan los vellos de sus piernas, mas Hipólito la rechaza y, como un niño caprichoso, en lugar de mostrar respeto por su madrastra intenta darle una patada en el pecho.

Fedra Joven declara que jamás experimentó tal pasión por mortal alguno. Siente sed y comprende que es la pasión. Sus papilas excitadas dan órdenes a todos sus retoños sensoriales, su lengua se endurece y sus labios se agrietan ante su presencia. La excitación de la reina es tanta que Nona indignada exclama: ¡Hembra pegajosa!” (Minyana, 1997: 22).

La hija de Pasifae tampoco ahorra expresiones escatológicas que hacen referencia a úlceras cutáneas, vómitos y diarreas.

Antes de morir, no invoca a la luz, como la Fedra clásica, sino a su aorta. Exhala: “Traición de mi aorta! ¡Traición de mi aorta!” (Minyana, 1997: 31).

Como se advertirá, Minyana ha utilizado para caricaturizar a Fedra elementos corporales que desvirtúan su regia figura. Claro que el empleo escatológico del cuerpo con intención degradante no es novedoso si se piensa en Rabelais, pero la propuesta del dramaturgo es sustancialmente diferente, no sólo en lo relacionado con el sentido, sino también en lo referente a la técnica empleada. Esta última apunta a la acumulación caótica de esos elementos y al ritmo que imprime a las réplicas. Libre de la puntuación, la palabra no da respiro ni al actor ni al espectador.

En los parlamentos del Rey Teseo también aparecen numerosas referencias al cuerpo. Minyana aúna en ellos el humor y la sátira política. El humor se trabaja sobre la base de los anacronismos, abundantes en el texto: ¡Voy a adelantar las elecciones y recorrer el país con un cantante conocido tres intelectuales y un obispo y ofreceremos remeras gorritas distintivos que tendrán escrito: “Rey Teseo” (Minyana, 1997: 23).

En un momento, Teseo pasea alrededor del volcán y éste lo saluda de forma injuriosa: ¡Hola asqueroso!, y le escupe un chorro de lava.⁵ El rey se siente acorralado por él y se encomienda a Dios. Reza una plegaria que más que una oración es una descripción del sistema endocrino. Le pide: "Apacigua el alma y las glándulas suprarrenales y el timo y la tiroides y la pineal y la pituitaria" (Minyana, 1997:28).

En síntesis, mediante la deconstrucción del cuerpo que realiza Minyana en *Volcán*, se puede inferir que se ha valido de este medio para ofrecer una visión decadente del hombre y de la sociedad actual. El empleo retórico de las partes del cuerpo a través de la metonimia está simbolizando al individuo fragmentado de la posmodernidad, escindido entre un yo y un otro.

David Le Breton al referirse a la concepción del cuerpo del hombre contemporáneo señala que "la unidad humana está fragmentada [...]. El cuerpo [...] ya no es más el rostro de la identidad humana sino una colección de órganos" (Le Breton, 1995: 221-222). Por ello, la parodia del mito clásico que realiza el dramaturgo apunta a través de la visión grotesca de la realidad a traducir la falta de certezas del mundo actual y la desesperanza del hombre.

Pierre Bourdieu cuando analiza en *Contrefeux* el problema de la incertidumbre comenta que quien no tiene control sobre el presente no se plantea el futuro, "el futuro en su conjunto resulta incierto y, por lo tanto, impide toda previsión racional y, en particular, anula ese mínimo de esperanza" (Bourdieu, 1998: 96-97).

Finalmente, sostenemos que *Volcán* exhibe, de acuerdo con un tratamiento transgresor y parcializado del cuerpo, la realidad acuciante de nuestra época, la incertidumbre, la desolación y la desesperanza en las que el hombre moderno está sumido.

Notas

- 1 Philippe Minyana nació en Besançon en 1946. Desde 1980, año en que comienza a escribir teatro, ha editado más de treinta obra dramáticas. Conjuntamente con su labor de escritor desarrolla su vocación de actor y director teatral. Forma parte del Théâtre Dijon-Bourgogne junto al *régisseur* Robert Cantarella. Ha adaptado textos de Calderón y *Numancia* de Cervantes, obra que Cantarella puso en escena en 1992 en el Festival de Avignon. Minyana también es autor de libretos para ópera y piezas radiofónicas. Muchos textos suyos han sido adaptados para la televisión y el cine. Su obra reconoce cierta influencia de Marguerite Duras y Georges Pérec, también de Anton Chejov y de los alemanes Peter Handke, Botho Strauss y Thomas Bernhard. De Samuel Beckett le interesa la creación de la escritura de vacíos que tiene que ser completada por el espectador y reconstruida con su lenguaje coloquial. Sus piezas más destacados son: *Chambres* (1986), *Inventaires* (1988), *Les guerriers* (1990), *Drames Breves* (1990), *Gang* (1992) y *La maison des morts* (1996), entre otras. (Cfr. Maison de la Culture de Nevers et de la Nièvre, “Biographic”, versión electrónica).
- 2 De acuerdo con la traductora y difusora de su obra en la Argentina, Françoise Thomas, la escritura de Minyana se relaciona con la de Eduardo Pavlosvsky y la de Griselda Gambaro, pues, como en estos autores, “la palabra llega al espectador primero como sensación y después como sentido”. El escritor visitó la Argentina. En el año 2002 se representaron algunas de sus obras en el marco de un ciclo de intercambio entre autores franceses y argentinos organizado por el Servicio Cultural de la Embajada de Francia y la Alianza Francesa (Cabrera, versión electrónica).
- 3 La referencia política está muy marcada en el volcán. En el segmento 7. “Sobre la ladra del volcán”, se dirige a Tesco y le dice: “¡No eres tú por casualidad el que favoreció a esos cristianos que han birlado las tierras a aquellos los musulmanes y les has dicho a los cristianos: ¡Vayan birlénles las tierras son las de los musulmanes y los cristianos contentos han birlado todo y los otros esos musulmanes no tienen más nada se cagan de hambre están solamente en villas miseria y las crecidas de los grandes ríos se las pulverizan pero allí están! ¡Escucha llegar a los musulmanes! (Minyana, 1997: 27).
- 4 La escena parodia la primera confesión de amor de Fedra por Hipólito a su nodriza Enona (Acto I, 3), en la tragedia de Racine.
- 5 Tesco como rey representa el poder imperialista, por lo tanto se constituye en enemigo de Volcán.

Bibliografía

Fuentes literarias

BOURDIEU, Pierre

“La précarité est aujourd’hui partout”, en *Contrefeux*, Paris, Raison d’Agir, 1998.

LE BRETON, David

Antropología del cuerpo y modernidad, Buenos Aires, Nueva Visión, 1995 (tr. Paula Mahler).

MINYANA, Philippe

Vólcán, en AA.VV. *Teatro francés contemporáneo*, Buenos Aires, Almagesto, 1997 (tr. Adriana M. Carrión).

Fuentes electrónicas

CABRERA, Hilda

“Me interesa la epopeya de las sociedades de hoy”. <http://www.pagina12.com.ar/2001/01/01-07-27/pag.28htm>. Consultada el 01/01/07.

MAISON DE LA CULTURE DE NEVERS ET DE LA NIÉVRE.

“Biographie” Philippe Minyana. <http://www.mcn.fr/services/biographie.asp?b=86>. Consultada el 31/12/06.